



El campo fuera de campo en las sociedades de control. Lugar del espectador y cine contemporáneo

Aldo Ternavasio

Arkadin (N° 6), pp. 85-97, agosto 2017. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

EL CAMPO FUERA DE CAMPO EN LAS SOCIEDADES DE CONTROL

Lugar del espectador y cine contemporáneo

ALDO TERNAVASIO

aldoterna@gmail.com

EUCVyTV - Universidad Nacional de Tucumán. Argentina

Recibido: 01/02/2017 | Aceptado: 10/05/2017

RESUMEN

El cine contemporáneo parece indicar que la sociedad de control ha redistribuido las distancias que en el cine moderno separaban al espectador del espectáculo pero también a lo humano de lo inhumano. Reorganizando la relación entre lo visible y lo no visible, el control coloniza toda opacidad asimilándola a una forma singular de transparencia. La relación entre el campo y el fuera de campo reúne ahora las dos distancias, las de la mirada y lo visible y la de los cuerpos y su humanidad. En obras como la de Jean-Luc Godard o la de algunos otros nombres clave de la realización contemporánea, el cine recupera distancias en la medida que inventa invisibilidades. La presente reflexión se apoya en el pensamiento Jean-Louis Comolli por un lado y el de Giorgio Agamben por otro.

PALABRAS CLAVE

Cine; campo; sujeto; espectador; espectáculo

ALEMANIA, AÑO CERO

Edmund, protagonista del extraordinario largometraje de Roberto Rosellini, *Alemania, año cero* (1948), es un niño de 10 años que sobrevivió como pudo a la destrucción de Berlín previa a la caída del Tercer Reich. Su padre, un hombre mayor y enfermo, está postrado en la cama y no deja de decir que preferiría estar muerto para no ser una carga sobre su familia. El patético maestro nazi de Edmund, un hombre también mayor, insiste en afirmar el derecho soberano de los fuertes a eliminar el lastre de los más débiles. Habla, pero es incapaz de actuar. Edmund, en un acto en el que se confunden la compasión y el horror, envenena a su padre. Luego, en una caminata que lo irá internando en medio de una ciudad desierta y arrasada, mientras intenta jugar solo, sube a un edificio y se arroja al vacío [Figura 1]. Concluye así, con el suicidio del niño parricida una de las películas fundamentales de la historia del cine.



Figura 1. *Germania, anno zero* (1948), Roberto Rossellini

Casi setenta años después, la ópera prima de un joven director griego, Alexandros Avranas comienza con la fiesta de cumpleaños de Angeliki, una niña de once años. Se trata de una pequeña fiesta en el departamento familiar en el que vive con hermanos, padres y alguna abuela. En un momento Angeliki sale al balcón, mira directamente a cámara, es decir, al espectador y con una ligera y enigmática sonrisa se lanza también al vacío [Figura 2]. *Miss Violencia* (2013), el largometraje de Avranas, comienza con el suicidio de la niña.



Figura 2. *Miss violence* (2013) Alexandros Avranas

¿Qué es lo que ha cambiado de un suicidio a otro? La comparación de ambas películas es significativa. Edmund, tal como lo sostiene Slavoj Žižek (1994), se termina arrojando porque el lazo social está definitivamente disuelto para él y, por tanto, queda excluido de cualquier comunidad simbólica. Con Angeliki ocurre lo contrario. El lazo intersubjetivo familiar, tal como descubriremos a medida que avanza el film, es perversamente asfixiante y, al menos desde la perspectiva de una niña de 11 años, imposible de cortar. Salta para escapar de él. Omite infinidad de detalles muy valiosos para plantear solamente lo siguiente. La puesta en escena de Rossellini enfatiza esa suerte de destierro simbólico al que se ve condenado Edmund, colocando sus actos en una posición inconmensurable para el espectador. Hay una suerte de conmovedora desafección en lo que hace el niño, como si las coordenadas morales del juicio del espectador simplemente no permitieran juzgarlo. No sentimos ni empatía ni antipatía sino una radical extrañeza frente a su situación. La distancia entre el espectador y el personaje se torna insalvable. En el caso de Avranas las cosas funcionan de un modo muy diferente. Angeliki interpela al espectador con su mirada, lo cual delata la participación de éste en el pacto ficcional y señala también la conmensurabilidad del mundo del espectáculo y el del espectador. La distancia que selló el destino de Edmund pero mantuvo a salvo el lugar del espectador, lugar, hay que decirlo, arrasado por la propia guerra, ahora ha desaparecido en *Miss Violencia*. Es casi como si Angeliki se hubiera ofrecido en holocausto a la mirada del espectador. Casi, puesto que en realidad, tal como nos irá quedando claro, aún no hemos visto nada. Entender la desaparición de esta distancia es importante para analizar lo que se pone en juego en una gran parte del cine y de las artes contemporáneas. Si es así, vale la pena preguntarse qué es lo que cambió en estos setenta años. En lo que sigue, intentaré acercar algunos elementos que permitan delimitar y dar forma a tal interrogante.

AUSCHWITZ, REALIDAD CERO

Una forma de avanzar sobre este interrogante es retomar el agudo análisis que Jean-Louis Comolli desarrolla en un artículo llamado *Malas Compañías. Documento y espectáculo*. Tal como nos recuerda Comolli, una de las batallas que terminará invirtiendo el curso de la guerra fue la que libró el general inglés Bernard Montgomery frente a Erwin Rommel

en el desierto de Egipto, conocida como la batalla del Alamein. Para Inglaterra, era esencial mostrar un triunfo que apuntale la moral de los aliados. Por ello, los mandos británicos decidieron realizar un documental que muestre los hechos y que los impregne de una dimensión épica a la altura de lo que se jugaba en esta batalla. El film resultante, dirigido por David MacDonald y Roy Boulting es *Desert Victory* (1943). Lo que observa Comolli es que muchas de las tomas documentales del asalto, realizadas sin luz y en condiciones evidentemente inadecuadas desde el punto de vista de la puesta en escena, no permitían alcanzar el objetivo propuesto para esta película. Por esa razón, cuenta el teórico y realizador francés, se rodaron en un estudio en Londres un conjunto de planos que luego fueron montados junto con tomas documentales, consiguiendo de esta manera que las imágenes estén a la altura del espectáculo que se quería obtener. Tan exitosas fueron estas imágenes que aún hoy se las reproduce como si fuesen documentales, algo que, por cierto, ocurre también con muchos de los planos del asalto al palacio de invierno en *Octubre* (1928) filmados por Sergei Eisenstein. Cuando *Desert Victory* fue exhibida durante la guerra, esta diferencia documental-ficción, tal como lo analiza Comolli (2009) carecía de importancia. Sin embargo las cosas cambiaron rápidamente.

El comando británico, cuenta Comolli, envió junto con las tropas que liberaron los primeros campos de exterminio una escuadra de camarógrafos que registraron esos momentos. El objetivo era realizar un documental sobre los campos para ser exhibido en Alemania como parte de los futuros esfuerzos de desnazificación posteriores a la guerra. Cuando comenzaron a montar el material que llegaba de los campos, éste era tan atroz que surgió un inconveniente literalmente inimaginable. Eran tan extremas las imágenes que el productor del film, Sidney Berstein, quien también aparece acreditado como director, se dio cuenta de que terminaban resultando inverosímiles y, por tanto, poco aptas para cumplir la misión ideológica que se les encomendaban. Berstein pidió ayuda a un director amigo, quien vio el material y le hizo una serie de observaciones. El amigo era Alfred Hitchcock y sus sugerencias fueron darles un marco espacial y humano a esas imágenes por medio del montaje. Se rodaron planos contextuales que mostraban primero el paisaje, luego el pueblo cerca del campo junto con la vida de sus habitantes y de esa manera, pasando de lo general a lo particular, se llegaba al *Lager*. También recomendó en los casos más extremos evitar el montaje y usar *paneos* para unir las miradas con la escena observada. Y aún así, fue necesario poner al comienzo del film a un oficial nazi, un capellán y un soldado inglés que decían sus nombres frente a cámara, el lugar, la fecha y hora del registro casi como si se tratase de un juramento (Comolli, 2009: 86-87) [Figura 3]. La conclusión que extrae de esto Comolli es notable:

El documento es así puesto en duda y en crisis. El espectáculo lo ha corrompido (*Desert Victory*) y a partir de ahora no sirve para fundar el espectáculo. [...] El espectador moderno que emerge en ese momento (el neorrealismo) ya no cree de la misma manera en la relación del cine con el mundo, ya no cree en la *ventana abierta*... El sueño de la transparencia se disipó al despertar (Comolli, 2009: 86-87).



Figura 3. *Memory of the Camps* (1985), Sidney Bernstein

El espectador creyente de *Desert Victory* de golpe se tornó imposible. Como se desprende del análisis de Comolli, el lugar del espectador moderno asumirá las incertidumbres y contingencias propias del testigo: el que llega desde fuera a dar testimonio como espectador de los acontecimientos. Y si el lugar del espectador es ahora el del testigo, me gustaría destacar el hecho de que lo es a condición de que se afirme, como en *Memory of the Camps* (1984/2014), sobre cierta exterioridad respecto de lo representado. El espectador moderno es, como tal, testigo de su modernidad y si lo puede ser es debido a que algo de él se sustrae, o cree hacerlo, al lugar de enunciación moderno.

NUEVA YORK, GROUND ZERO

El crítico James Hoberman, en un libro llamado *El cine después del cine* (2014), analiza algunos de los vectores epocales que inciden sobre el cine del siglo XXI. Como uno de los fenómenos más notables de la última década, el crítico norteamericano señala la aparición más o menos global de un Nuevo Realismo propio de la era *posfotográfica*. Ciertamente, la digitalización de todo el proceso de producción y distribución sumados al desarrollo de la imagen de síntesis supusieron una radical transformación del dispositivo cinematográfico que se mantuvo más o menos igual durante casi un siglo. La introducción del sonido a fines de la década del 20, si bien implicó una innovación fundamental, no sólo no modificó lo que Andre Bazin luego denominó la ontología del cine sino que la consolidó. Esta ontología, como es bien conocido, se refiere al carácter indicial de la imagen y el

sonido cinematográficos, herederos de la imagen fotoquímica de la fotográfica. El aparato informático cambia radicalmente esto. Ahora, «todo lo fotográfico se disuelve en lo digital». Hoberman constata en esta mutación del dispositivo un primer trauma al que denomina *angustia objetiva*. «Esta angustia tiene que ver con la sensación de que la tecnología de las imágenes generadas por computadora se esfuerza por rehacer el mundo, mientras que el cine tal como lo conocemos es obsoleto, al haber entregado su relación privilegiada con lo real» (Hoberman, 2014: 275).

Pero la disolución de las marcas de lo real en el flujo digital está lejos de ser el único hecho traumático que impacta en el cine. El atentado en el World Trade Center aparece para la industria cinematográfica, es decir, para la industria del espectáculo por excelencia, como una suerte de *alien* que estalla, al menos en cierto sentido, desde el interior del dispositivo espectacular. Hoberman hace referencia a un extraño sentimiento de culpa que aparece en el corazón de Hollywood expresado entre otros por Robert Altman. «Esta gente ha copiado las películas, afirma Altman. Nadie habría pensado en cometer una atrocidad como esta si no la hubiera visto en una película [...] Nosotros creamos esta atmósfera y les enseñamos cómo hacerlo.» (Hoberman, 2016: 44)

La franqueza de Altman, sugiere Hoberman (2014), roza también cierta «ingenua megalomanía». Sin embargo, aunque el crítico no lo diga expresamente, queda flotando una cuestión y es hasta qué punto la atrocidad se torna doblemente traumática. A la brutalidad del daño infligido, estremecedor por sí mismo, debe agregársele también el hecho de que tal brutalidad ya estaba inscripta en el cine como un deseo de espectáculo de los propios ciudadanos norteamericanos. Hoberman relaciona los efectos del atentado, al que denomina «el Acontencimiento» con la proliferación del uso de la crueldad en películas producidas desde los lugares más diversos tales como los que ocupan Steven Spielberg o Mel Gibson, directores como Lars Von Trier o Michael Haneke, figuras como el filipino Brillante Mendoza o incluso géneros como el terror de pornotortura producido por Quentin Tarantino. *La pasión de Cristo* (2004), de Mel Gibson le ofrece a Hoberman el caso testigo de las nuevas formas de representación extremas y explícitas de la violencia y, fundamentalmente, del sufrimiento corporal. Pero el otro ejemplo en el que se detiene es la película ganadora del premio al Mejor director en el Festival de Cannes otorgado por un jurado presidido por Isabelle Huppert. En *Kinatay* (2009), largometraje de Mendoza, se narra el debut laboral de un joven recién casado e incorporado a la policía que acepta un trabajo fuera de hora propuesto por unos veteranos compañeros. Según lo planeado secuestran, violan y asesinan a una prostituta como parte de un ajuste de cuentas. Un devastador relato de iniciación (Hoberman, 2014: 48-50).

Los ejemplos en esta dirección se pueden acumular con mucha facilidad. Hoberman da cuenta acertadamente de esta tendencia del cine contemporáneo. No obstante, la interpretación histórica debe ser ampliada y complejizada. Aún si aceptamos la idea de una «angustia histórica», relacionarla a ésta con el 11 de setiembre exige pensar la historicidad del propio atentado tanto como la del dispositivo espectacular que lo presupone. En suma, pensarla en el seno del semiocapitalismo contemporáneo. Lo que me interesa en esta ocasión es observar las mutaciones contemporáneas producidas en el lugar del espectador moderno tal como lo había sacado a la luz Comolli. En *Memory of the Camps* el realismo atroz de las imágenes amenazaba con socavar su credibilidad. *Lo que ahora*

parece consolidarse es la situación inversa, sólo lo atroz, en tanto que impregna de angustia el trabajo de la mirada es reconocido como verosímil.

ABU GHRAIB, ESPECTÁCULO CERO

La desconfianza frente al documento ha ido desplazándose también hacia la propia ficción a la que se le pide un lastre de realidad cada vez más grande. A la pregunta *Quid est veritas* (Hoberman, 2014: 43-50) el cine responde o con una violencia cada vez más desbordantemente realista o con una sensorialidad cada vez más intensa capaz de tocar directamente la carne del espectador. El venerable verosímil aristotélico es suplantado por la exigencia de, si se me permite la expresión, un *bioverosímil*. Un verosímil, en suma, de las experiencias somáticas desnudas. Afecciones hiperintensificadas. A la medicalización del espíritu le corresponde una encarnación de las afecciones espectaculares. Con esto, las cosas se complican aún más puesto que es el propio límite entre espectáculo y realidad el que se difuminó tornando indecible las diferencias entre ambos. Claramente, el espectáculo es algo mucho más real que un simple señuelo imaginario. El triunfo de los simulacros no equivale al triunfo de lo imaginario. Se trata del triunfo de la modelización operativa de lo real. El *dron* de ataque constituye el más claro ejemplo de hasta qué punto los simulacros son capaces de extenderse hacia lo real hasta dominarlo completamente. Y los ejemplos homólogos saturan la vida cotidiana de la gran mayoría de los terrícolas contemporáneos. Quizás sería atinado hablar de la generalización de una suerte de imagen-control dominante.

Y es justamente en este contexto en el que el Campo ingresa al espectáculo. Episodios como el de *Abu Ghraib* han sacado a la luz (y naturalizado) la libido espectacular que circula entre carceleros, interrogadores expertos y torturadores. Asimismo, tal como se desprende del análisis de Judith Butler, tal espectacularización tiene como presupuesto y objetivo la anulación epistemológica de la precariedad de la vida del Otro (Butler, 2006) y, por tanto, la desactivación de la demanda de duelo por su muerte (Butler, 2010). Por su parte, una mirada mínimamente distanciada del documental de Errol Morris, *Standard Operating Procedure* (2008), nos permite calcular con precisión hasta qué punto la exposición de las miserias del Campo y su normalización como espectáculo no representan ningún problema ni producen ninguna resistencia consistente. Quizá la serie *Holocausto* haya aportado ya a fines de los 70 la prueba definitiva de que dentro del espectáculo también cabe la lógica del Campo de exterminio. La ficción contemporánea ya ha comprendido claramente que las diferencias entre un *Reality Show* y un Campo son siempre negociables. El costo de esto será una nueva topología de la mirada. «Fue el éxito de la serie televisiva *Holocausto* –reflexiona Harun Farocki–, un programa *kitsch* que pretende tomar imaginable el sufrimiento y la muerte a través de narraciones visuales, lo que llevó a dos colaboradores de la Agencia Central de Inteligencia a buscar fotografías aéreas de Auschwitz en 1977». Al volver a examinar las fotografías, los analistas, ahora también telespectadores, pudieron identificar las instalaciones de Auschwitz que más de treinta años antes, durante los bombardeos a las fábricas adyacentes que utilizaban la mano de obra esclava de los Campos, la inteligencia aérea no consideró. Farocki concluye que «lo que diferencia a Auschwitz de otros sitios

no se infiere directamente de estas imágenes; en las fotografías sólo reconocemos lo que dijeron los testigos oculares, *aquellos físicamente presentes en el lugar.*» (Farocki, 2003: 24-25) (El resaltado es mío). Un testigo que ya no observa desde fuera sino que atestigua un padecimiento.

Quizás habría que considerar que, tal como lo sugieren cuerpos enterrados para simular el descubrimiento televisado de una fosa común en Timisoara, Rumania, en 1989 (Agamben, 2000: 69-70) o el atentado al WTC, la ventana que conectaba al cine con el mundo ya no es necesaria porque ningún muro los separa. ¿No es eso, en última instancia, lo que implica el advenimiento de la sociedad de control? Es el exterior al mundo espectacularizado lo que ha sido anulado. Se es ciudadano en la medida en que se es espectador. Entonces, el problema ya no es el incremento cuantitativo de los espectáculos sino la transformación cualitativa de la forma-realidad en forma-espectáculo. Posiblemente por esto ya no quede otro fundamento de la alteridad que no sea la violencia. No, al menos, en la lógica del mundo espectacularizado. La desnudez de las diferencias de poder sustituyen cualquier intercambio simbólico. En este contexto ¿qué designa el fuera de campo? ¿Qué implica ahora ser testigo? ¿Qué es, en suma, lo que queda de Auschwitz? Y sobre todo, si el espectador moderno asumía la posición de testigo externo ¿qué significa que esa exterioridad se haya disuelto? ¿Qué es ese interior que ahora el espectador vendría a testificar?

CONTEMPORANEIDAD, MIRADA CERO

Giorgio Agamben, en un breve texto incluido en *Desnudez*, se pregunta ¿qué es ser contemporáneos? (Agamben, 2011: 17-29). Para delinear una respuesta, el filósofo italiano propone tres aproximaciones sucesivas. La primera la realiza a través de Nietzsche. Proviene de las *Consideraciones Intempestivas*. Lo contemporáneo es lo intempestivo, tiene que ver con un desfase o inactualidad del presente respecto de su tiempo. Quienes coinciden de manera demasiado plena con su época –sostiene Agamben–, no son contemporáneos ya que, por esta precisa razón, no consiguen verla. En segundo lugar, y a partir de la lectura de un poema de Mandelstam, Agamben afirma que contemporáneo es «aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad.» La metáfora es expandida por Agamben gracias a la fisiología de la mirada. Ciertamente, la percepción de la oscuridad no es simplemente pasiva sino que involucra la activación de células especializadas del ojo que aportan el estímulo de la oscuridad, las *off-cells*. Ver la oscuridad requiere afirmar el carácter activo de la mirada que, al hacerlo se expone a la presencia de lo inactual de su tiempo. Pero Agamben nos da una indicación más sobre esa oscuridad. Para ello recurre a una metáfora cosmológica. Tiene que ver con una de las explicaciones de por qué vemos el cielo oscuro de noche si en todas direcciones hay estrellas. La respuesta es que no percibimos la luz de esas estrellas porque nos alejamos de ellas. Esa luz que se dirige a nosotros aún no nos pudo alcanzar. Para Agamben, «percibir en la oscuridad del presente esa luz que trata de alcanzarnos y no puede: eso significa ser contemporáneos» (Agamben, 2011: 23). No lo dice en estos términos, pero creo que no lo traicionamos si afirmamos que la contemporaneidad no se trata sólo de sostenerle la mirada a la oscuridad sino también de poder ver en lo oscuro esa luz que, sin alcanzarnos, se dirige a nuestra mirada. La luz

fuera de campo. Esa luz, como intentaré sugerir en lo que sigue, es, finalmente, la alegoría de la reserva virtual subjetivante que nunca alcanza a subjetivarse totalmente en un sujeto.

Para entender el lugar del testigo contemporáneo, y con él, el del espectador tardomoderno debemos volver a Agamben pero a otro texto, *Lo que queda de Auschwitz* (2010). Al final de este fundamental ensayo, Agamben utiliza la misma imagen cosmológica que usará diez años después en el seminario sobre lo contemporáneo. Concretamente quisiera detenerme en una de las figuras en las que repara Agamben: *Der Muselmann*. Este era el nombre que recibían en los campos de exterminio nazi aquellos detenidos que habían perdido por completo hasta el más elemental rasgo de subjetividad. Los testimonios los describen como muertos vivos y todos coinciden en resaltar el radical rechazo que generaban entre quienes aún luchaban por sobrevivir. «Lo que se pone en entredicho –sostiene Agamben–, es la humanidad misma del hombre. El musulmán es el no-hombre que se presenta obstinadamente como hombre y lo humano que es imposible disociar de lo inhumano (Agamben, 2010: 85)». Primo Levi, una de las referencias centrales para Agamben, ve en el musulmán al testigo integral, aquel humano que se ha hundido en el fondo sin retorno de lo ya no humano, ubicándose por ello más allá de cualquier posibilidad de testimoniar. Es el testimonio que resta como intestimoniable. El testigo integral ya no tiene lengua para testimoniar y quienes dan testimonio de él lo hacen según Agamben instalándose «en la lengua viva como si estuviera muerta»:

Y así como en el cielo estrellado que vemos de noche las estrellas resplandecen circundadas por una densa tiniebla, que, en opinión de los cosmólogos, no es más que el testimonio del tiempo en que no brillaban todavía, la palabra del testigo da también testimonio de un tiempo en que él no era humano todavía. [...] O de la misma manera –continúa Agamben–, según una hipótesis análoga, que en el universo en expansión, las galaxias más remotas se alejan de nosotros a una velocidad superior a la de su luz, que no llega a alcanzarnos, de forma tal que la oscuridad que vemos en los cielos no es más que la invisibilidad de esta luz, encontramos en la paradoja de Levi, que el testigo integral es aquel a quien no podemos ver, el musulmán (Agamben, 2011: 169-170).

En el Campo, es aquel que queda fuera del campo de la subjetividad. Que Agamben haya recurrido a la misma figura para alegorizar la oscuridad de lo contemporáneo y la *des-humanidad* del testigo integral puede ser, sin dudas, fruto de la casualidad. No obstante, es cualquier cosa menos algo arbitrario. Nos señala una homología entre ser contemporáneo y ser testigo. Y esta homología no es más que la consecuencia de la fidelidad de Agamben a la actualidad de la conocida tesis de Benjamin que afirma que el estado de excepción es la regla (Löwy, 2003: 96).

Pero quisiera en este punto retornar al comienzo. En *Memory of the Camps*, el espectador moderno, tal como se podría conjeturar a partir de análisis de Comolli, emergía de una identificación con el lugar del testigo exterior. Sin embargo, esa distancia quizás no era suficiente. A fin de cuentas, la película recién pudo estrenarse en 1984. ¿Hizo falta el *Holocausto* televisivo como condición de posibilidad de su exhibición? Sea como sea, *Miss violencia*, con su trabajo de puesta en escena dejaba claro que la exterioridad del espectador dejó de ser posible. El lugar del espectador contemporáneo ya no es el del testigo que constata

lo ocurrido en virtud de su posibilidad de ver desde afuera. El testigo contemporáneo es el que *pone el cuerpo*, pero también el que por haber estado allí donde ya no había un sujeto no puede dar testimonio más que por su propia imposibilidad de testimoniar. Es también, fundamentalmente, el que aprendió a mirar hacia lo no visible de lo visible para situar allí la promesa de una visibilidad siempre por llegar.

ADIÓS AL LENGUAJE, CINE CERO

Hay en lo anterior, finalmente, una ambivalencia. La oscuridad contemporánea es la de una luz inexorablemente fuera de campo. Pero también es la oscuridad del testigo integral, del musulmán, la del *Lager* fuera de campo, la del *Lager* fuera del *Lager*, la del *Lager* de la era del control. El espectador contemporáneo, tal como lo construye cierto cine rápido y furioso, es portador, al menos en parte, de esa paradójica integralidad que Primo Levi encuentra en el musulmán, el testigo de la radical vulnerabilidad del sujeto contemporáneo. El cine deberá optar a cuál oscuridad interpela. El espectáculo hiperestésico apunta al espectador aletargado al que pretende activar con una suerte de desfibrilación subjetiva por medio del shock estético al tiempo que lo presupone subjetivamente extinguido. Pero si elige el camino contrario, y apela al espectador intempestivo, su tarea consistirá en encontrar los indicios de esa luz que sin llegar se mantiene aún en camino. Queda como tarea rastrear en el cine contemporáneo las experiencias que se nos presentan como promesas posibles de luz a pesar de su oscuridad. Deleuze nos ha señalado algunos de esos experimentos. Aquellos, por ejemplo, en los que se explora las formas de lo común para el pueblo que falta, o aquellos otros que indagan las formas de vida de los cuerpos posibles. En cualquier caso se trata de confrontar al campo fuera de campo en el que el capitalismo contemporáneo concentra la vida. Lo que se nos pide soportar en el cine contemporáneo no es el lugar imposible de Edmund sino el de Angeliki. Nos queda averiguar qué es lo que comparte aquel edificio berlinés en ruinas desde el que se arroja el niño en 1945, con el departamento de clase media desde el que setenta años después se arroja la niña. Que tal inquietud nos venga de la Grecia sacrificada por la *troika* seguramente no debería sorprender a nadie. Y que la figura generalizada de la subjetividad aniquilada haya recibido en los campos de exterminio el nombre de Musulmán, tampoco.

El espectador contemporáneo, en la medida en que está confinado en su lugar de testigo de lo abyecto, termina confrontándose a sí mismo como testigo integral de un sujeto sin sujeto y una vida sin vida. Pero hay realizadores que, si bien lo sitúan frente a la oscuridad contemporánea, no lo hacen sin dejarle los indicios de la luz que, sin alcanzarlos, no habrá dejado de dirigirse hacia ellos. Godard es, desde luego, uno de estos realizadores. En un lírico pasaje de *Historia(s) del Cine* (1989/98) formula una bellísima intuición respecto de esto:

[...]

lo que se hunde

en la luz

es la resonancia

de lo que sumerge la noche

lo que sumerge
la noche
prolonga en lo invisible
lo que se hunde
en la luz [...] (Godard, 2007: 165)

Por otra parte, podría decirse que en cierto sentido su última película, *Adiós a lenguaje* (2014) [Figura 4], es una indagación fractal de las posibilidades expresivas del 3D. Por decirlo de alguna manera, se trata de una suerte de inmersión en el *inconsciente espacial* del cine estereoscópico. O tal vez deberíamos ir más lejos y, a partir del planteo realizado por Jorge La Ferla en su detallado análisis de *Adieu au langage* (La Ferla, 2017), acreditarle a Godard la invención de una nueva sustancia postcinematográfica que asume la forma de un flujo audiovis(text)ual *estereoháptico*. Ya no se trata solamente de un montaje *entre* imágenes, sonidos y textos, sino también *entre* espacios. La deconstrucción *tecno-material* de la diferencia entre el espacio real en el que se localiza el espectador y su lugar imaginario en el espacio virtual de la puesta en (otra) escena (Russo, 2012) presenta a *Adieu au langage* como un espacio radicalmente intersticial. Y con ello hace del espectador un sujeto del intersticio, situándolo en un singular lugar *entre* dispositivos, el cinematográfico digital y el videoinstalacional. *La pantalla ya no separa porque el espacio ya no une*. Asimismo, tanto las *Historia(s)* como algunos trabajos anteriores y especialmente la mayoría de los posteriores son también una exploración de la materia oscura digital que opera sobre la imagen electrónica y sobre la luz de la máquina numérica que nunca llega a alcanzarnos.



Figura 4. *Adieu au langage* (2014), Godard

Pero con medios muy diferentes, y seguramente con otras preocupaciones en mente, otros realizadores como Pedro Costa o Tsai Ming-Liang también resguardan el lugar del espectador frente a lo oscuro. Ellos son sólo dos ejemplos notables que bien valdría la pena repensar bajo estas circunstancias. Hay muchos más. Pero para finalizar, quizá no sea del todo inútil recordar las conclusiones que propone Butler al final de su libro *Vidas Precarias* (2006).

Frente al saber instrumental consolidado en las redes tecnocráticas globales, la pensadora norteamericana se pregunta qué futuro podrán tener hoy las humanidades y se responde lo siguiente:

Si las humanidades tienen algún futuro como crítica cultural y si la crítica cultural tiene alguna tarea, es sin duda la de devolvernos a lo humano allí donde no esperamos hallarlo, en su fragilidad y en el límite de su capacidad de tener algún sentido. Tenemos que interrogar la emergencia y la desaparición de lo humano en el límite de lo que podemos pensar, lo que podemos escuchar, lo que podemos ver, lo que podemos sentir (Butler, 2006: 187).

El cine y las artes audiovisuales que sin retirar la mirada de lo oscuro confrontan con la asimilación del lugar del espectador al del testigo integral, vienen desde hace tiempo abriendo caminos posibles para ese futuro. Si el estado de excepción es la norma quizás debamos llegar también a un concepto de espectador acorde a esta situación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio (2000). «Glosas marginales a los Comentarios sobre la sociedad del espectáculo». En *Medios sin fin. Notas sobre la política* (63-78). Valencia: Pre-textos.
- Agamben, Giorgio (2010). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-textos.
- Agamben, Giorgio (2011). «¿Qué es lo contemporáneo?». En *Desnudez* (pp. 17-29). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Butler, Judith (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith (2010). «Vida precaria, vida digna de duelo». En *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (pp. 13-56). Buenos Aires: Paidós.
- Comolli, Jean-Louis (2009). «Malas compañías. Documento y espectáculo». *Cuadernos de Cine Documental* (3) pp. 76-89. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Comolli, Jean-Louis (2010). *Cine contra espectáculo. Seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial.
- Farocki, Harun (2003). «La realidad tendría que comenzar», en Stache, Inge (Comp.). *Crítica de la mirada. Textos de Harun Farocki* (pp. 21-32). Buenos Aires: Editorial Altamira.
- Godard, Jean-Luc (2007). *Historia(s) del cine*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Hoberman, James (2014). *El cine después del cine. O, ¿qué fue del cine del siglo XXI?* Buenos Aires: Paidós.
- Hoberman, James (2016). «Cine del siglo XXI: Muerte y resurrección en el (nuevo) desierto de lo Real». En Pablo Marín (Comp.). *Escritos sobre cine norteamericano*. Buenos Aires: Cuenco de plata.
- Russo, Eduardo A. (2012). «Cine: una puesta en otra escena. Quince años después». En Jorge La Ferla y Sofía Reynal (ed.). *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires: Librería.
- Žižek, Slavoj (1999). *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires: Nueva Visión.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Jeffries, Stuart (2015). «The Holocaust film that was too shocking to show», en *The Guardian*, viernes 9 de enero de 2015 [en línea]. Consultado el 14 de marzo de 2017 en <<https://www.theguardian.com/film/2015/jan/09/holocaust-film-too-shocking-to-show-night-will-fall-alfred-hitchcock>>

La Ferla, Jorge (2017). «Adiós al lenguaje del cine». *laFuga* (19) [en línea]. Consultado el 14 de marzo de 2017 en <<http://2016.lafuga.cl/adios-al-lenguaje-del-cine/829>>

PELÍCULAS

Avranas, Alexandros (2013). *Miss Violence*. Grecia: Faliro House Productions, Plays2place Productions.

Berstein, Sidney (1985/14). *Memory of the Camps*. Reino Unido: Ministry of Information, U.S. Office of War Information.

Boulting, Roy; Macdonald, David (1943). *Desert Victory*. Reino Unido: Royal Air Force Film Production Unit, et al.

Godard, Jean-Luc (1988/1998). *Historia(s) del cine*. Francia: JLG Films, La Sept, Gaumont, Peripheria, Femis

Godard, Jean-Luc (2014). *Adieu au langage*. Japón: Wild Bunch, Canal+, Centre National de la Cinématographie

Morris, Errol (2008). *Standard Operating Procedure*. EE.UU: Participant Media

Rossellini, Roberto (1948). *Germania, anno zero*. Alemania, Italia, Francia: Tevere Film, SAFDI, Union Générale Cinématographique.

Singer, Andre (2014). *Night Will Fall*. Reino Unido: Angel TV, Final Cut for Real, RatPac Entertainment.